

60

ÓSIP MANDELSTAM

COLOQUIO SOBRE
DANTE

25,50¢.

LIT. ITALIANA
EUROPEA II

Traducción de SELMA ANCIRA

PRIMERA EDICIÓN EN ACANTILADO *diciembre de 2004*

Publicado por:
ACANTILADO
Quaderns Crema, S. A., Sociedad Unipersonal

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel.: 934 144 906 - Fax: 934 147 107
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© de la traducción, 2004 by Selma Ancira
© de esta edición, 2004 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de esta traducción:
Quaderns Crema, S. A.

Cubierta realizada a partir de un detalle de un cuadro
de Georges de La Tour

ISBN: 84-96136-62-0
DEPÓSITO LEGAL: B. 48.397 - 2004

ALICIA FERRAN *Asistente de edición*
ANA GRIÑÓN *Preimpresión*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

I, 9 — II, 15
III, 31 — IV, 35 — V, 45
VI, 57 — VII, 67 — VIII, 73
IX, 77 — X, 83
XI, 89

Così gridai colla faccia levata...

Inferno, XVI, 76

I

El discurso poético es un proceso cruzado y se compone de dos sonoridades: la primera de estas sonoridades es la modificación que nosotros oímos y percibimos de las herramientas mismas del discurso poético, que van apareciendo en el transcurso de su propio ímpetu; la segunda sonoridad es propiamente el discurso, es decir, el trabajo de fonética y de entonación que se realiza con las herramientas mencionadas.

Así concebida, la poesía no es parte de la naturaleza—ni siquiera de la mejor, de la más exquisita—y menos aún es su reflejo, lo que finalmente llevaría a una burla de la ley de la identidad; con una libertad estremecedora la poesía se instala en un campo de acción virgen, fuera del espacio, no tanto narrando, cuanto interpretando la naturaleza con ayuda de esos recursos instrumentales que comúnmente se denominan imágenes.

El discurso o el pensamiento poético puede ser llamado sonoro sólo de una manera extraordinariamente convencional, porque no oímos en él sino el entrecruzamiento de dos líneas de las cuales una, tomada en sí misma, es absolutamente muda; y la

otra, tomada fuera de la metamorfosis instrumental, se ve privada de toda importancia, de todo interés y se presta para ser narrada, lo que, desde mi punto de vista, es un síntoma inequívoco de ausencia de poesía, ya que allí donde la obra se deja medir con la vara de la narración, allí las sábanas no han sido usadas, es decir, que—si se me permite la expresión—allí no ha pernoctado la poesía.

Dante es un maestro del instrumental de poesía, y no un fabricante de imágenes. Es un estratega de las transformaciones y de los entrecruzamientos; menos que ninguna otra cosa es un poeta en el sentido «paneuropeo» y banalmente cultural del término.

Los luchadores entrelazados en un forcejeo en la arena pueden ser vistos como una transformación del instrumental y una resonancia.

Los luchadores desnudos, ungidos, van y vienen haciendo alarde del poderío de sus cuerpos antes de enzarzarse en el combate decisivo...¹

Y mientras tanto, el cine contemporáneo, con su metamorfosis de tenia, se convierte en la parodia

¹ He traducido en el texto las paráfrasis que en ocasiones propone Mandelstam de los versos de Dante sin enmendar errores o inexactitudes. La traducción de los pasajes de la *Divina Comedia* son de Ángel Crespo. (N. de la T.)

más perversa de lo instrumental del discurso poético, ya que los cuadros se desplazan en él sin lucha y no hacen sino reemplazarse uno a otro.

Imaginen algo comprendido, aprehendido, arrancado a las tinieblas, en una lengua que espontánea y voluntariamente se olvida apenas se consuma el acto aclarador de la comprensión-interpretación...

En poesía lo único que cuenta es la comprensión interpretadora, que de ninguna manera es pasiva, ni repetitiva ni perifrástica. La satisfacción semántica es equivalente al sentimiento que suscita la orden cumplida.

Las ondas-señales semánticas desaparecen una vez que han realizado su trabajo: cuanto más fuertes son, más complacientes son, y menos propensas a demorarse.

De lo contrario resulta inevitable el golpeteo, la introducción de esos clavos ya preparados a los que se da el nombre de imágenes «cultural-poéticas».

✗ El carácter exterior, explicativo de las imágenes es incompatible con el carácter instrumental.

La calidad de la poesía está determinada por la velocidad y la firmeza con la que ésta inculca sus ideas-órdenes de interpretación a la naturaleza de la formación de palabras, una naturaleza desinstrumentalizada, lexicográfica, puramente cuantitativa. Hay que atravesar rápidamente el ancho de

un río atestado de ligeras embarcaciones chinas que se mueven en diversas direcciones: así es como se crea el sentido del discurso poético. Es imposible reconstruirlo como itinerario preguntando a los barqueros: ellos no nos dirán ni cómo ni por qué saltábamos de una barca a otra.

✧ El discurso poético es un tejido de alfombra con multitud de urdimbres que se diferencian unas de otras sólo por el matiz de la interpretación, sólo por la partitura de la orden siempre cambiante de la señalización instrumental.

Hecho de agua, el discurso poético es la más resistente de las alfombras; en ella las corrientes del Ganges, tomadas como un tema textil, no se mezclan con las muestras del Nilo o del Éufrates, sino que mantienen su policromía en los cordones, en las figuras, en los ornamentos, pero no en los dibujos, ya que el dibujo es la paráfrasis. Lo que da valor al ornamento es que conserva las huellas de su origen, como un fragmento *interpretado* de la naturaleza. Animal, vegetal, estepario, escita, egipcio, el que sea, nacional o bárbaro, siempre habla, ve, actúa.

| El ornamento está en estrofas.

| El dibujo en versos.

Es maravillosa el hambre versificadora de los viejos italianos, su apetito salvajemente juvenil por la armonía, su ardiente deseo sensual por la rima, *il disio!*

La boca trabaja, la sonrisa mueve el verso, con

inteligencia y alegría los labios se tiñen de rojo, la lengua se pega sin reparos al paladar.

La imagen interna del verso no se puede dissociar de la incontable sucesión de expresiones que se dibujan en el rostro de quien recita y se emociona.

✧ El arte de la palabra deforma nuestro rostro, desquicia su serenidad, destruye su máscara...

Cuando comencé a estudiar italiano y tuve una ligera noción de su fonética y de su prosodia, comprendí de pronto que el centro de gravedad de la articulación oral había cambiado de lugar: estaba más cerca de los labios, de la parte exterior de la boca. La punta de la lengua de pronto había ocupado el sitio de honor. El sonido se había precipitado hacia el cierre de los dientes. También me sorprendió lo infantil de la fonética italiana, su maravillosa puerilidad, su cercanía al balbuceo de un bebé, una especie de dadaísmo secular.

e, consolando, usaba l'idioma
che prima i padri e le madri trastulla;
(...)

favoleggiava con la sua famiglia
de'Troiani, di Fiesole, e di Roma.²

Paradiso, XV, 122-123; 125-126

² Y, consolando, usaba aquel idioma / que a padre y madre alegra y no importuna; / (...) / y con sus familiares habla un rato / de troyanos, de Fiésolo y de Roma.

¿Le gustaría conocer el diccionario de rimas italianas? Tome cualquier diccionario italiano y hojéelo como le plazca... Todo rima con todo. Cada palabra invita a su concordanza.

Es prodigiosa la abundancia de desinencias que casan. El verbo italiano se intensifica hacia el final y vive sólo en la desinencia. Cada palabra se apresura a estallar, a escapar volando de los labios, a salir, a ceder el lugar a otras palabras.

Cuando necesitó dibujar la circunferencia del tiempo, para el que un milenio es menos que un parpadeo, Dante introdujo la jerigonza infantil en su léxico astronómico, concertante, profundamente público, en su léxico de predicador.

La obra de Dante es ante todo la salida a la escena mundial del habla italiana de su época, tomada como un todo, como un sistema.

La más dadaísta de las lenguas romances se propone para el primer lugar internacional.

II

Es indispensable mostrar algunos fragmentos de los ritmos de Dante. No se conoce nada al respecto y es algo que hay que saber. Quien dice que Dante es escultural se encuentra bajo la influencia de definiciones miserables acerca del gran europeo. En la poesía de Dante son naturales todas las formas de energía que conoce la ciencia contemporánea. La unidad de la luz, del sonido y de la materia compone su naturaleza interna. Leer a Dante es ante todo un trabajo infinito que a medida que lo conseguimos nos aleja de la meta. Si la primera lectura sólo provoca ahogo y una sana lasitud, para las siguientes será necesario proveerse de un buen par de botas suizas con clavos, de esas que no se gastan. Me pregunto, en serio, cuántas suelas, cuántos cueros de vaca, cuántas sandalias habrá gastado Alighieri durante su trabajo poético mientras viajaba por los agrestes caminos de Italia.

⌘ El *Inferno* y, en especial, el *Purgatorio* enaltecen el andar del ser humano, el tamaño y el ritmo de los pasos, la planta del pie y su forma. Para Dante el paso, unido a la respiración e impregnado de pensamiento, es el principio de la prosodia. Pa-

útil p/ ritar

x

ra designar la marcha utiliza una multitud de giros diversos y encantadores.

En Dante la filosofía y la poesía están siempre andando, siempre en camino. Incluso la pausa es una variedad de movimiento acumulado: el espacio para la conversación se crea a base de esfuerzos de alpinista. El pie del verso—inspiración y espiración—es el paso. El paso tiene la facultad de argüir, estimular, silogizar.

La cultura es el aprendizaje de las asociaciones más rápidas. Pescas las cosas al vuelo, eres sensible a las alusiones: ése es el elogio favorito de Dante.

Para Dante el maestro es más joven que el discípulo porque «corre más rápido».

Se volvió y creí ver a uno de aquellos que se ejercitan por los lienzos verdes de la campaña en los alrededores de Verona, y su porte mostraba que era un vencedor y no un vencido.

La fuerza rejuvenecedora de la metáfora resucita al instruido viejo Brunetto Latine bajo el aspecto de un joven vencedor de una carrera deportiva en Verona.

¿Qué es, entonces, exactamente la erudición de Dante?

Aristóteles, como una mariposa aterciopelada, está ribeteado por la orla árabe de Averroes.

...Averrois, che il gran Comento feo...³

Inferno, IV, 144

En este caso el árabe Averroes acompaña al griego Aristóteles. Ambos son componentes de un mismo dibujo. Ambos caben en la membrana de una misma ala.

El final del Canto IV del *Inferno* es una auténtica orgía de citas: aquí encuentro yo la manifestación limpia y pura del teclado de las referencias de Dante.

Un paseo, nota por nota, a lo largo del horizonte de la Antigüedad. Una especie de polonesa chopiniana donde aparecen, lado a lado, un César armado, con los ojos sanguinarios de un grifo, y un Demócrito, que ha desintegrado la materia en átomos.

Una cita no es una copia. Es una cigarra. Chirría, por naturaleza, sin parar. Una vez aferrada al aire, ya no lo suelta. La erudición dista mucho de semejar al teclado de las referencias que constituye la esencia misma de la instrucción.

Quiero decir que la composición no se forma como resultado de la acumulación de rasgos particulares, sino a consecuencia de que cada detalle se

³ Y Averroes, cuyo gran *Comento* leo...

separa del objeto, se aleja de él, sale volando, se aparta del sistema, se retira a un nuevo espacio—o dimensión—funcional, pero siempre en un lapso rigurosamente legitimado y sólo si para esto se presenta una situación suficientemente madura y única.

No conocemos los objetos en sí, pero en cambio somos en extremo sensibles a la posición que ocupan. Cuando leemos los cantos de Dante es como si estuviéramos recibiendo resúmenes informativos desde el campo de batalla, y a través de ellos adivinamos maravillosamente bien el estruendo de la sinfonía de la guerra, a pesar de que cada boletín tomado por separado desplaza un poco y en ciertos lugares los banderines estratégicos, o señala algunas alteraciones en el timbre del cañoneo.

De esta manera, la obra surge como el todo resultante de un único impulso diferenciador que la atraviesa. Ni un solo instante permanece parecida a sí misma. Un físico que desintegrara el núcleo del átomo y luego quisiera reunirlo de nuevo, se parecería a los partidarios de la poesía descriptiva y explicativa para la que Dante es siempre una amenaza y una peste.

Si aprendiéramos a oír a Dante, escucharíamos la maduración del clarinete y del trombón, escucharíamos la transformación de la viola en violín y el alargamiento de la válvula de la trompa. Y pre-

senciaríamos cómo alrededor del laúd y de la tiorba se forma el nebuloso núcleo de la futura orquesta homofónica tripartita.

Además, si escucháramos a Dante, nos sumergiríamos involuntariamente en un torrente de energía llamado o bien composición (en su totalidad), o metáfora (en su particularidad), o comparación (en su paso evasivo). Este torrente genera definiciones con el fin de que vuelvan y se fundan en él enriqueciéndolo; pero apenas recibida la primera alegría de su formación, perderían su primogenitura tras unirse a la materia que se precipita con fuerza entre los sentidos y los purifica.

Comienzo del Canto X del *Inferno*. Dante nos empuja a la ceguera interior del coágulo de la composición:

Nos internamos por un estrecho sendero entre el muro de roca y los condenados—mi maestro y yo, que iba detrás...

Todos los esfuerzos están orientados a luchar contra la espesura y la falta de luz que hay en el lugar. Brotan formas luminosas, como dientes. El coloquio es tan necesario como las antorchas en una cueva.

Dante jamás entabla una lucha cuerpo a cuer-

po contra la materia sin haber preparado antes el instrumento para aprehenderla, sin haberse provisto de un aparato de medición que calcule el tiempo concreto que gotea o se disipa. En poesía, donde todo es medida, donde todo proviene de la medida y gira alrededor de ella y por ella, los aparatos de medición son herramientas con características particulares que desempeñan una función activa especial. Aquí, la aguja temblorosa de la brújula no sólo es cómplice de la tormenta magnética, sino que ella misma la origina.

De esa manera vemos que el diálogo del Canto X del *Inferno* está magnetizado por las formas de los tiempos verbales: el pretérito perfecto e imperfecto, el pretérito de subjuntivo, incluso el presente y el futuro son presentados en el Canto X como categorías, con características categóricas, autoritarias.

Todo el canto está edificado en base a unos cuantos ataques verbales que, insolentes, saltan del texto. Es como si se desplegara el cuadro de esgrima de la conjugación; podemos oír, literalmente, cómo los verbos retrasan su asalto.

Primer ataque:

La gente che per li sepolcri giace
*potrebbe*si veder?...⁴

⁴ ¿La gente, dije, que en las tumbas yace / podría ver?

Segundo ataque:

...Volgiti: che fai?⁵

En estas palabras se siente el horror del presente, una especie de *terror praesentis*. Aquí el presente puro está tomado como escapatoria. Totalmente separado del futuro y del pretérito, el presente se conjuga como miedo puro, como peligro.

Tres matices del pretérito, que se ha quitado de encima la responsabilidad por lo ya consumado, se encuentran en el terceto:

Yo en sus ojos mi vista había clavado,
y él su pecho y la frente levantaba
como aquel que al infierno ha despreciado...

Luego, como una poderosa trompeta, el pretérito irrumpe en la pregunta de Farinata:

...Chi *fur* li maggior tui?⁶

¡Cómo se ha alargado el verbo auxiliar! Un breve y recortado *fur* en lugar de *furon*. ¿No fue así,

⁵ ¿Por qué vuelves atrás?

⁶ ¿Quién fueron tus mayores?...

con el alargamiento de la válvula, como se creó la trompa?

Más adelante hay un tropiezo con el pretérito perfecto. Ese tropiezo abatió al viejo Cavalcanti: sobre su hijo, el todavía vivo poeta Guido Cavalcanti, escuchó de su coetáneo y compañero Alighieri algo (no importa qué) en el fatal pretérito perfecto *ebbe*.

Y es extraordinario que precisamente este tropiezo abra el camino a la corriente principal del diálogo: Cavalcanti desaparece, como un oboe o un clarinete que han terminado de tocar, mientras que Farinata, como un jugador de ajedrez que se toma su tiempo y continúa la jugada interrumpida, reanuda el ataque:

e se continuando al primo detto,
«s'egli han quell'arte», disse, «male appresa,
ciò mi tormenta più che questo letto»...⁷

Inferno X, 76-78

En el Canto X del *Inferno*, el diálogo es un aclarador fortuito de la situación. Ésta fluye por sí misma entre dos ríos.

⁷ «Que tal arte aprender les sea imposible», / dijo, continuando, «me atormenta / más que este lecho, y es más insufrible».

Todas las informaciones útiles de carácter enciclopédico han sido comunicadas en los versos iniciales del canto. La amplitud del coloquio se ensancha lenta y obstinadamente; de forma indirecta se introducen escenas de masas e imágenes de multitudes.

Cuando Farinata se levanta, despreciando el Infierno a semejanza de un gran señor que ha caído prisionero, el péndulo de la conversación abarca en su recorrido todo el diámetro de la tenebrosa llanura, sembrada de lenguas de fuego.

El concepto de escándalo en la literatura es bastante anterior a Dostoievski; ya en el siglo XIII y en Dante era mucho más fuerte. Dante se tropieza, se topa con Farinata en un encuentro no deseado y peligroso de la misma manera como los vividores de Dostoievski se topaban con sus verdugos: en el lugar menos adecuado. Suena una voz, todavía no se sabe de quién es. Para el lector cada vez es más difícil dirigir ese canto que crece progresivamente. Esa voz—el primer tema de Farinata—es un breve *arioso* dantesco de tono suplicante, muy en el espíritu del *Inferno*:

¡Oh, toscano que vivo viajas por la ciudad en llamas y hablas con tanta elocuencia! No rehúses detenerte un instante... En tu forma de hablar reconocí en ti a un ciudadano de aquella noble provincia para la que yo fui, ¡ay de mí!, una carga demasiado pesada.

Dante es un infeliz. En el fondo es un *rasnochí-netz*⁸ de antigua sangre romana. No es la amabilidad lo que le caracteriza, sino todo lo contrario. Hay que ser ciego como un topo para no darse cuenta de que a todo lo largo de la *Divina Commedia* Dante no es capaz de comportarse debidamente, no sabe cómo caminar, ni qué decir, ni cómo hacer una reverencia. No lo estoy inventando, me remito a las innumerables confesiones del propio Alighieri, diseminadas por toda la *Divina Commedia*.

La zozobra interna y una pesada torpeza confusa y dolorosa que en todo momento acompañan a ese hombre inseguro de sí mismo, un hombre que parece no haber terminado su educación, que es incapaz de sacar provecho de su experiencia interior y de objetivarla como etiqueta de un hombre atormentado y acosado, es lo que confiere al poema todo su encanto, toda su fuerza dramática, es lo que trabaja en la creación de su fondo como una imprimación psicológica.

Si dejáramos solo a Dante, sin su *dolce padre*, sin su Virgilio, desde el principio estallarían inevitablemente el escándalo y, en vez de un recorrido por los tormentos y las curiosidades del Infierno, tendríamos la más grotesca de las bufonadas.

⁸ Intelectual que no pertenecía a la nobleza en la Rusia de los siglos XVIII y XIX.

Las torpezas que Virgilio previene corrigen y enderezan sistemáticamente el curso del poema. La *Divina Commedia* nos hace entrar en el laboratorio de las cualidades espirituales de Dante. Lo que para nosotros era un capuchón irreprochable y un perfil aguileño, por dentro era un malestar vencido a precio de mucho sufrimiento, de una lucha enteramente pushkiniana por la dignidad y la posición social del poeta. Esa sombra, la misma que asustaba a los niños y a las ancianas, tenía miedo. Alighieri iba de un frío a un calor insoportables: del prodigioso paroxismo de la alta autoestima a la convicción de su propia insignificancia.

* La gloria de Dante ha sido hasta hoy el obstáculo más grande para el conocimiento y el estudio profundo del poeta, y así seguirá siendo por mucho tiempo. Su concisión no es otra cosa que el producto de un profundo desequilibrio interior que se desahoga en suplicios oníricos, en encuentros imaginarios, en refinadas réplicas ideadas de antemano y alimentadas por la bilis, dirigidas a la destrucción absoluta del adversario, al triunfo final.

El dulcísimo padre, mentor y preceptor, el más sensato de todos, no se cansa de llamar al orden a ese *rasnochínetz* del siglo XIV, que con tantas dificultades logra situarse en la jerarquía social, mientras Boccaccio—casi su contemporáneo—se delei-

relacionar cuando Dante quería irse
y tener miedo, tímido con él
de estar en tanto ajeno y querer
regresar como una reflexión de su condición de esclavo.

taba en ella, se sumergía en su cauce, retozaba en esa misma jerarquía social.

Che fai?—¿Qué haces?—suenà literalmente como una llamada al orden del maestro: ¿Te has vuelto loco?... En ese momento, para salir del apuro, toca los registros que sofocan la vergüenza y ocultan su turbación.

Es definitivamente erróneo imaginarse el poema de Dante como un largo relato lineal o como el alargamiento de una sola voz. Mucho tiempo antes de Bach, en una época en que aún no se construían órganos grandes y monumentales, sino sólo prototipos muy modestos del futuro monstruo, cuando el instrumento por excelencia era la cítara que acompañaba a la voz, Alighieri construyó, en el espacio de la palabra, un órgano de infinita potencia y se deleitó con todos los registros imaginables, hinchó todos los fuelles, y bramó y arrulló desde todos los tubos.

...com' avesse l'inferno in gran dispetto.⁹

Inferno, X, 36

es el verso en el que se engendra todo el demonismo y todo el byronismo europeo. Entre tanto, en lugar de erigir su escultura sobre un zócalo, como lo hubiera hecho, por ejemplo, Hugo, Dante la en-

⁹ Como aquel que al infierno ha despreciado.

vuelve en una sordina, la arropa con sombras grisáceo azuladas, la oculta en el fondo de un oscuro saco sonoro.

Está dada en un registro descendente, cae, se pierde en las grietas acústicas.

En otras palabras: la luz fonética está apagada. Las sombras grisáceo azuladas se han disipado.

La Divina Commedia no quita al lector su tiempo, por el contrario, lo intensifica, como una pieza de música que está siendo ejecutada.

Al alargarse, el poema se aleja de su fin, y el final irrumpe sin que nos percatemos de ello.

La estructura del monólogo de Dante, armado sobre los registros del órgano, puede ser bien entendida si se hace la analogía con las rocas de una montaña, cuya pureza ha sido alterada por la inserción de partículas extrañas.

Las mezclas granulosas y las vetas de lava dan fe de un desplazamiento único, o de una catástrofe, como el origen común de su formación.

Los versos de Dante tienen precisamente una formación y una coloración geológicas. Su estructura material es mucho más importante que su renombrada esculturalidad. Imaginen un monumento de granito o de mármol, cuya tendencia simbólica estuviera dirigida no a representar un caballo o un caballero, sino a revelar la estructura interna del

propio mármol o del granito. En otras palabras, intenten imaginar un monumento de granito erigido en honor del granito y con la idea de desvelar su esencia, y se harán una idea bastante clara de la relación que Dante establece entre la forma y el contenido.

Todo período del discurso en verso—ya sea una línea, una estrofa o toda una composición lírica—debe ser tomado como una palabra única. Cuando pronunciamos, por ejemplo, la palabra «sol», no nos deshacemos del significado ya listo—eso sería un aborto semántico—, sino que vivimos un ciclo particular.

Cualquier palabra es un haz de significados que se yerguen en diversas direcciones y no tienden hacia un único punto oficial. Al decir «sol», es como si realizáramos un largo viaje al que estamos tan acostumbrados que podríamos hacerlo dormidos. La poesía se diferencia del lenguaje automático en que nos despierta y nos sacude a mitad de una palabra. Entonces la palabra se revela como mucho más larga de lo que nos imaginábamos, y recordamos que hablar es estar siempre en camino.

Los ciclos semánticos de los cantos de Dante están armados de tal manera que pueden comenzar por ejemplo con *miod* (miel) y terminar con *mied* (cobre), o empezar con *lai* (ladrido) y terminar con *liod* (hielo).

Cuando Dante lo necesita, llama a los párpados «labios de los ojos». Esto ocurre cuando las lágrimas congeladas cuelgan de las pestañas como cristales de hielo y forman una costra que impide llorar.

li occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,
gocciar su per le labbra...¹⁰

Inferno, XXXII, 46-47

Así pues, el sufrimiento atraviesa los órganos de los sentidos, crea híbridos y conduce hasta ese ojo belfudo.

En Dante no hay una forma única, hay una multitud de formas. Una forma se extrae de la otra y sólo de una manera convencional pueden ser encajadas la una en la otra.

El lo dice:

io premerei di mio concetto il suco...¹¹

Inferno, XXXII, 4

Es decir, que para él la forma es algo que se exprime, no es una cáscara.

¹⁰ Lágrimas de los ojos derramaron / sobre los labios, donde, congeladas...

¹¹ Más jugo sacaría del que saco a mi concepto...

De esta manera, por extraño que parezca, la forma se extrae del contenido-concepto, que parece revestirla. Ésa es, claramente, la idea de Dante.

Pero exprimir algo, lo que sea, sólo se puede de una esponja o de un trapo húmedo. Por más que reorzamos un concepto no conseguiremos que rezume ninguna forma si él no es ya, en sí mismo, una forma. En otras palabras, en poesía toda creación de formas implica series, períodos o ciclos de sonoridad exactamente igual que una unidad semántica si se pronuncia por separado.

Una descripción científica de la *Comedia* de Dante, una descripción tomada como un flujo, como una corriente, inevitablemente adoptaría el aspecto de un tratado sobre las metamorfosis e intentaría penetrar en los múltiples estados de la materia poética, de la misma manera que un médico que hace un diagnóstico escucha con atención la unidad múltiple del organismo. La crítica literaria se aproximaría así al método de la auténtica medicina.

III

Ahondando en la medida de mis posibilidades en la estructura de la *Divina Commedia*, llegué a la conclusión de que todo el poema es una sola estrofa, única e indivisible. O, para ser más exacto, no una estrofa, sino una figura cristalográfica, es decir, un cuerpo. El poema está atravesado, de un extremo al otro, por un incontenible impulso generador de formas. Es un cuerpo del más estereométrico rigor, el desarrollo constante del tema cristalográfico. Imposible abarcar con la vista o imaginarse nítidamente ese poliedro de trece mil facetas. La falta de una noción clara sobre cristalografía, la incultura que tanto a ese respecto como a muchos otros caracteriza a mi medio, me priva de la dicha de comprender la verdadera estructura de la *Divina Commedia*, pero la fuerza estimuladora de Dante es tan grande que ha despertado en mí el interés por la cristalografía y, como un lector agradecido —un *lettore*—, trataré de satisfacerlo.

La génesis de las formas de este poema supera nuestros conceptos sobre el oficio del escritor y sobre la composición. Es mucho más acertado ver en el instinto su principio motriz. Las definiciones

que aquí propongo como ejemplo no se refieren en absoluto a caprichos metafóricos. Aquí se está librando una batalla para mostrar un todo comprensible, para hacer evidente lo que sólo es pensamiento. Únicamente con ayuda de la metáfora es posible encontrar un indicio concreto del instinto generador de formas que impulsaba a Dante primero a acumular y después a prodigar sus tercetos.

De esta manera habría que imaginar que en la fabricación de ese poliedro de trece mil facetas han trabajado abejas dotadas de una genial intuición estereométrica que, conforme lo iban necesitando, iban invitando a más y más abejas. El trabajo de estas abejas—siempre con la vista puesta en el todo—se topa con dificultades que varían según las etapas del proceso. La colaboración entre ellas se amplía y se complica a medida que se va creando el panal, gracias a lo cual el espacio parece surgir de sí mismo.

La analogía con las abejas la sugiere, por cierto, el propio Dante. Aquí están estos tres versos, el comienzo Canto XVI del *Inferno*:

Già era in loco onde s'udìa 'l rimbombo
dell'acqua che cadea nell'altro giro,
simile a quel che l'arnie fanno rombo.¹²

¹² Yo estaba donde oía el rimbombar / del agua al otro círculo cayendo, / semejante al que forma un colmenar.

Las comparaciones de Dante nunca son descriptivas; es decir, puramente figurativas. Siempre persiguen el objetivo concreto de ofrecer la imagen interior de la estructura o de la tracción. Tomemos la muy vasta serie de comparaciones «ornitológicas»; todas esas alargadas caravanas de grullas o de grajos, o las clásicas falanges militares de golondrinas, o el desorden anárquico de los cuervos, incapaces de ceñirse a la formación latina. Este conjunto de comparaciones explícitas siempre corresponde a un instinto de peregrinación, de viaje, de colonización, de migración. O, por ejemplo, tomemos la no menos extensa serie de comparaciones fluviales que pincelan el nacimiento en los Apeninos del río Arno que riega la llanura toscana, o el descenso del río Po, pupilo de los Alpes, a la llanura de Lombardía. Esta serie de comparaciones, que resaltan por su espléndida magnificencia y su caída escalonada de terceto en terceto, nos remite irremediablemente al complejo de la cultura, de la patria y de la organización cívica establecida; al complejo político y nacional, condicionado tanto por las líneas divisorias de las aguas, como por la fuerza y el rumbo de los ríos.

La fuerza de la comparación dantesca—por extraño que pueda parecer—es directamente proporcional a la posibilidad de prescindir de ella. Nunca está dictada por una miserable necesidad lógica. Dí-

ganme, por favor, ¿qué necesidad había de comparar el poema que está llegando a su fin con esa parte del atuendo que era la *gonna* (en el lenguaje de hoy, «falda», y en italiano antiguo, en el mejor de los casos, «capa» o, en general, «vestido»), y equipararse con un sastre al que—perdón por la expresión—se le ha terminado la tela?

IV

Conforme Dante se fue complicando para el público de las generaciones posteriores y para los artistas mismos, se lo envolvió en un misterio cada vez mayor. El autor aspiraba a un conocimiento claro y preciso. Para sus contemporáneos era difícil, fatigante, pero había la recompensa del saber. Más tarde las cosas empeoraron. Se desarrolló con gran pompa un culto zafio a la mística dantesca, privado, como el concepto mismo de mística, de todo contenido concreto. Nació entonces el Dante «misterioso» de los grabados franceses consistente en una capucha y una nariz aguileña que estaba dedicado a no se sabía qué sobre unas rocas. En Rusia, Blok cayó víctima de esa ignorancia lujuriosa que demostraban aquellos adeptos entusiastas de la obra de Dante, al que jamás habían leído.

La sombra de Dante con perfil aguileño
canta para mí la Vida Nueva...¹³

¹³ Del poema «Ravenna» de Alexandr Blok. (N. de la T.)

La iluminación interior del espacio dantesco, obtenida a partir de los elementos estructurales, decididamente no interesaba a nadie.

Ahora demostraré qué poco preocupados estaban los nuevos lectores de Dante por su así llamado carácter misterioso. Tengo ante mis ojos la fotografía de una miniatura perteneciente a uno de los primeros manuscritos de Dante fechado a mediados del siglo XIV (de la colección de la biblioteca de Perugia). Beatrice le muestra la Trinidad a Dante. Tiene un fondo vistoso con crías de pavos reales, como una divertida tela de percal estampada. La Trinidad, nimbada de ramos, es sonrosada, tiene las mejillas encarnadas, es regordeta como los mercaderes. Dante Alighieri está representado como un osado joven y Beatrice, como una muchacha despierta y de cara redonda. Dos pequeñas figuras absolutamente habituales: un bachiller rebosante de salud corteja a una jovencita no menos lozana.

Spengler ha dedicado excelentes páginas a Dante pero, a pesar de todo, lo veía desde el palco de un teatro de ópera alemán y, cuando él dice «Dante», casi siempre hay que entender «Wagner» en la puesta en escena de Múnich.

Un acercamiento estrictamente histórico a Dante resulta tan insatisfactorio como un acercamiento político o teológico. El futuro de los estudios comentados de la obra de Dante pertenece a las

ciencias naturales, una vez que se hayan ejercitado para ello y hayan desarrollado la facultad de pensar en imágenes.

Quiero refutar fervientemente la execrable leyenda sobre los colores indudablemente apagados o la cacareada tonalidad pardusca que Spengler le atribuye. Para comenzar, me remito al testimonio de un contemporáneo de Dante: el iluminador. Esta miniatura proviene de la misma colección del museo de Perugia. Ilustra el Canto I: «Miré la fiera y di marcha atrás.»

He aquí una descripción del colorido de esta extraordinaria miniatura que tiene un tipo más delicado que la anterior y que va muy bien con el texto:

El atuendo de Dante es de un azul luminoso («azzurro-chiara»). La barba de Virgilio es larga y sus cabellos canos. La toga también es gris. La capa, rosada. Las montañas, desnudas, grises.

En el canto XVII del *Inferno* hay un monstruo llamado Gerión que sirve de transporte. Es una especie de tanque extremadamente poderoso y, además, alado. Pone a disposición de Dante y de Virgilio sus servicios, tras haber recibido de la jerarquía soberana la orden de transportar a los dos pasajeros al octavo círculo, que se encuentra más abajo.

due branche avea pilose infin l'ascelle,
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle:

con più color, sommesse e sopraposte
non fer mai drappi Tartári ne Turchi,
ne fuor tai tele per Aragne imposte.¹⁴

Inferno, XVII, 13-18

Se trata de la pigmentación de la piel de Gerión. Su espalda, su pecho y sus costados se encuentran abigarrados de ornamentos: nudos y círculos. Los tejedores turcos o tártaros, precisa Dante, no tienen en sus tapices un colorido tan vivo...

La brillantez textil de esta comparación es deslumbrante, y son definitivamente inesperadas las perspectivas comerciales y textiles que en ella se revelan.

El Canto XVII del *Inferno*, dedicado, por su temática, a la usura, está muy cerca de la combinación de mercancías y de la actividad bancaria. La usura paliaba la ausencia de un sistema bancario, del que se sentía ya una imperiosa necesidad; era el

¹⁴ Pelos en ambas garras le nacían, / y su pecho, su espalda y sus costados / pintados nudos, círculos lucían. / Con más color sus telas y bordados / los tártaros y turcos nunca hicieron, / ni han sido por Aracne imaginados.

más indignante de los males de aquella época, pero al mismo tiempo era una necesidad que facilitaba el comercio con el Mediterráneo. La iglesia y la literatura cubrían de oprobio a los usureros, pero la gente seguía acudiendo a ellos. Había incluso algunas familias nobles que practicaban la usura: banqueros que tenían bienes territoriales, una base agraria, y esto irritaba especialmente a Dante.

El paisaje del Canto XVII es de arenas incandescentes, es decir, algo que se asocia con las rutas de las caravanas árabes. Sobre la arena están sentados los más ilustres usureros: Gianfigliuzzi y Obriachi de Florencia, Scrovegni de Padua. Cada uno lleva al cuello un saquito—amuleto o pequeño talego—con el escudo de su familia bordado en él sobre un fondo de color: un león azul marino sobre fondo dorado, el de uno; una oca más blanca que la manteca recién batida sobre un fondo rojo sangre, el de otro; una cerda azulosa sobre fondo blanco, el del tercero.

Antes de embarcarse en Gerión y planear hacia el abismo, Dante reseña aquella curiosa exposición de escudos familiares. Hago notar que los saquitos de los usureros están allí como muestras de colores. La energía de los epítetos relativos al color y el lugar que ocupan en los versos hace palidecer la heráldica. Se habla de los colores con una especie de parquedad profesional. En otras palabras, los

colores están presentados tal como son cuando todavía se encuentran en la paleta del artista, en su estudio. ¿Acaso es sorprendente? Dante era versado en pintura, era amigo de Giotto, y seguía con interés las rivalidades entre las escuelas pictóricas y las tendencias de la moda.

Credette Cimabue nella pittura...¹⁵

Purgatorio, XI, 94

Después de haber observado hasta la saciedad a los usureros, se montan en Gerión. Virgilio pasa el brazo alrededor del cuello de Dante y se dirige al dragón diciéndole: «Desciende en amplios círculos, baja suavemente; acuérdate de tu nueva carga.»

La sed de volar torturaba y extenuaba a la gente de la época de Dante tanto como la alquimia. Era hambre de cortar los aires. Ninguna orientación. No se ve nada. Delante sólo hay una espalda tártara: la espeluznante bata de seda que es la piel de Gerión. Únicamente por el viento que azota el rostro se pueden intuir la velocidad y el rumbo. Aún no se ha inventado la máquina voladora, aún no existen los dibujos de Leonardo, pero el descenso en planeo ya ha sido resuelto.

Y, finalmente, aquí irrumpe la cetrería. Las ma-

¹⁵ Creed a Cimabue en la pintura...

niobras de Gerión, que retarda el descenso, pueden compararse con el regreso de un halcón mal lanzado que, habiendo remontado en vano, retrasa el momento de obedecer la llamada del halconero y, una vez que ha descendido, bate contrariado las alas y se posa lejos del lugar.

Ahora trataremos de abarcar el Canto XVII en su totalidad, pero desde la perspectiva de la química orgánica de las ricas imágenes dantescas, que no tienen nada que ver con lo alegórico. En lugar de relatar lo que suele llamarse contenido, consideraremos ese eslabón del trabajo de Dante como una ininterrumpida transformación del sustrato de la materia poética, que conserva su unidad y se esfuerza por penetrar en su propio interior.

El pensamiento en imágenes de Dante, como sucede en toda verdadera poesía, se realiza gracias a una propiedad de la materia poética que yo propongo llamar convertibilidad o mutabilidad. El desarrollo de la imagen sólo puede llamarse desarrollo de una manera convencional. Y es así: imagínense un avión—hagamos caso omiso de la imposibilidad técnica—que en pleno vuelo fabricara y lanzara otra máquina voladora. Esta máquina voladora, aunque ocupada de su propio movimiento, lograría ensamblar y lanzar una tercera máquina. Para que la comparación de la que he echado mano sea exacta, añado que el ensamblaje y el lanza-

miento en pleno vuelo de esos nuevos aparatos, técnicamente inimaginables, no es una función complementaria o accesoria del aeroplano que está en vuelo, sino un atributo esencial y un elemento del propio vuelo y condiciona su seguridad y su éxito en un grado no menor que el buen estado del timón o el buen funcionamiento del motor.

Queda claro que sólo forzando mucho las cosas se le puede llamar desarrollo a esa serie de proyectiles que se fabrican durante el vuelo y se lanzan el uno desde el otro para asegurar la continuidad del movimiento.

El Canto XVII del *Inferno* confirma espléndidamente la mutabilidad de la materia poética en el sentido en que acabo de hablar de ella. Las figuras de esta mutabilidad se dibujan más o menos así: volutas y círculos sobre la abigarrada piel tártara de Gerión—los tapices de seda recamada, extendidos sobre un mostrador mediterráneo—la perspectiva marítima, comercial, bancario-pirática—la usura y el regreso a Florencia a través de los saquitos heráldicos con muestras de colores frescos que no estaban en uso—la sed de volar, sugerida por el ornamento oriental que encauza la materia del canto hacia un cuento árabe con su técnica de la alfombra voladora—y, finalmente, el segundo regreso a Florencia con la ayuda de un halcón que es irremplazable, justamente porque es innecesario.

No contento con esta prodigiosa demostración de mutabilidad de la materia poética, que llega mucho más lejos que todos los lances asociativos de la poesía europea más reciente, Dante, como si quisiera burlarse del lector poco perspicaz, cuando ya todo ha sido descargado, expulsado, entregado, hace que Gerión baje a tierra y, benévolo, lo envía a un nuevo peregrinar, como un arco que lanza una flecha.

V

Los borradores de Dante, huelga decirlo, no han llegado hasta nosotros. Nos es imposible trabajar sobre la génesis de su texto. Esto no significa, de ninguna manera, que no haya habido manuscritos emborronados ni que la obra haya salido ya concluida del cascarón, como Leda del huevo o Palas Atenea de la cabeza de Zeus. Pero una lamentable distancia de seis siglos, así como la desaparición, comprensible, de los borradores, nos han jugado una mala pasada. Cuántos siglos hace que se escribe y se habla de Dante como si éste se hubiera expresado directamente en papel con membrete.

¿El laboratorio de Dante? ¡No nos concierne! ¿Qué importancia puede tener para la devoción que por él siente la ignorancia? Razonan como si, antes de ponerse a trabajar, Dante hubiera tenido ante sus ojos un todo perfectamente listo y se hubiera dedicado a la técnica del vaciado: primero el yeso y luego el bronce. En el mejor de los casos ponen en sus manos un cincel y le permiten esculpir o «esculturar», según les gusta decir. Pero se olvidan de un pequeño detalle: el cincel sólo retira lo superfluo y el boceto del escultor no deja huellas ma-

teriales, lo que encanta al público. Las etapas del trabajo del escultor corresponden a los sucesivos borradores.

Los borradores jamás se destruyen.

En poesía, en artes plásticas y en el arte en general no existen cosas ya concluidas.

✱ Aquí nos estorba el hábito de un pensamiento gramatical, la costumbre de poner en nominativo el concepto de arte. Supeditamos el proceso mismo de la creación al caso ablativo, forma que expresa una finalidad, y razonamos como si un pequeño ídolo con corazón de plomo, después de haber titubeado debidamente en un sentido y en otro, después de haber dudado frente a la hoja de preguntas: ¿de quién?, ¿de qué?, ¿con quién? y ¿con qué?, finalmente volviera a la serenidad budista, colegial del caso nominativo. Entre tanto, la obra concluida está gobernada en la misma medida tanto por los casos oblicuos como por los directos. Además, todos nuestros estudios de sintaxis no son sino una fortísima secuela de la escolástica. Aun cuando en filosofía, en teoría del conocimiento, se haya colocado a la escolástica en el puesto de servicio que le corresponde, aun cuando haya sido enteramente superada por las matemáticas, que poseen su propia sintaxis original e independiente, en el estudio de las artes esta escolástica de la sintaxis no ha perdido pie y en todo momento ocasiona estragos colosales.

En la poesía europea, quienes más se alejaron del método de Dante y se colocaron—lo digo sin ambages—francamente en las antípodas, fueron los poetas llamados parnasianos: Heredia, Leconte de Lisle. Baudelaire está mucho más cerca. Más cerca aún está Verlaine y, de todos los poetas franceses, quien más cerca se encuentra de él es Arthur Rimbaud. Por su naturaleza, Dante hace vacilar el significado y viola la integridad de la imagen. La composición de sus cantos hace pensar en el horario de una red de comunicaciones aéreas o en el incansable tránsito de las palomas mensajeras.

Así pues, la conservación del borrador es la ley de la conservación de la energética de la obra. Para llegar a la meta hay que ir con el viento y tener en cuenta cuándo sopla en otra dirección. Es la misma ley que rige la navegación a vela.

Recordemos que Dante Alighieri vivió cuando la navegación y el noble arte de la vela atravesaban un momento de esplendor. No despreciemos la idea de que observara maniobras y bordadas. Dante era un admirador entusiasta del arte de la navegación. Fue un discípulo de este deporte evasivo y plástico que el hombre practica desde tiempos inmemoriales.

Quisiera señalar aquí una de las peculiaridades psicológicas más excepcionales de Dante: su gran temor a las réplicas directas, probablemente deter-

minado por la situación política del más peligroso, del más turbulento y desaforado de los siglos.

Mientras que toda la *Divina Commedia*, como ya he dicho, es un encadenamiento de preguntas y respuestas, a Dante hay que arrancarle, literalmente, cada una de sus declaraciones: o con la ayuda de la mayéutica de Virgilio, o gracias a la participación de la niñera que es Beatrice, etcétera.

Inferno, Canto XVI. La conversación se desarrolla con la vehemencia propia del presidio: es indispensable sacar el mayor provecho al brevísimo encuentro. Tres florentinos ilustres hacen sus preguntas: ¿de que se trata? De Florencia, naturalmente. Las rodillas les tiemblan de impaciencia y tienen miedo de oír la verdad. La respuesta llega concisa y cruel: un grito. Al mismo tiempo al propio Dante, después del esfuerzo desesperado, le tiembla la barbilla y tiene la cabeza echada hacia atrás; y esto nos lo hace saber el autor nada menos que con una acotación:

Così gridai colla faccia levata...¹⁶

Algunas veces Dante es capaz de describir un fenómeno de tal manera que no queda nada de él. Para ello utiliza un recurso que me gustaría llamar

¹⁶ Así grité, mirando hacia la altura...

metáfora heraclitiana, que subraya con tanta fuerza la fluidez del fenómeno y lo cubre de un entrelazado tal de correcciones que la contemplación directa, una vez que la metáfora ha cumplido su cometido, ya no tiene de qué alimentarse. En más de una ocasión he dicho que los recursos metafóricos de Dante sobrepasan todas nuestras ideas acerca de la composición, ya que la crítica de arte, con su comportamiento servil frente al pensamiento sintáctico, es impotente frente a ellos:

Cuantos el campesino que reposa
en el alcor, cuando el que al mundo aclara
menos quiere ocultar su faz radiosa,

mientras danza el mosquito y ya se para
la mosca, gusanitos de luz viendo
está en el valle do vendimia y ara,

con tantas llamas vi resplandeciendo
la octava bolsa; y pronto se mostraron
conforme el fondo oscuro iba surgiendo.

Como vio el que los osos vindicaron
a Elías en su carro que partía
con los caballos que al azul volaron,

y seguirle su vista no podía,
pues tan sólo la llama contemplaba
que al subir una nube parecía;

tal cada llama abajo circulaba
sin que quedase el hurto manifiesto,
pues cada una a un pecador robaba.

Inferno, XXVI, 25-42

Si la cabeza no le da vueltas a causa de esta prodigiosa ascensión, digna de los recursos organísticos de Johann Sebastian Bach, intente señalar dónde está el segundo y dónde el primer término de la comparación, qué se compara y con qué, dónde está lo esencial y dónde lo accesorio que lo aclara.

Hay toda una serie de cantos dantescos que se abren con un preludio impresionista, cuyo objetivo es presentar bajo el aspecto de un abecedario desordenado—saltarín, centelleante, desparramado—esos elementos que por la ley de la convertibilidad de la materia poética están destinados a unirse en fórmulas semánticas.

Y así, en esta introducción vemos la ingrátida y centelleante danza heraclitiana de las mosquitas de verano, que nos prepara para recibir el serio y trágico discurso de Ulises.

Más que cualquier otra composición de Dante, el Canto XXVI del *Inferno* es el que más se acerca a la navegación a vela, es el que más bordadas hace y mejor maniobra. Por su ductilidad, por su saber evadirse, por su diplomacia florentina y una cierta astucia griega, este canto es único.

En él se distinguen claramente dos partes principales: un preludio impresionista, lleno de resplandores, y el relato armonioso y dramático que hace Ulises de su último viaje por mar, de su descubrimiento de las profundidades atlánticas y de la terrible muerte bajo las estrellas de un hemisferio ajeno.

Por el libre fluir de los pensamientos, el canto que examinamos roza la improvisación. Pero si escuchamos atentamente, tendremos la impresión de oír al cantor improvisar para sí mismo en la lengua griega que ama y venera, utilizando para ello—sólo como un velo sonoro—su lengua materna, el italiano.

Si le damos un billete de mil rublos a un niño y luego le proponemos que elija entre el billete o muchas monedas de poco valor, por supuesto elegirá las monedas, y de esta manera, regalándole unos centavos, podemos quitarle toda la suma. Eso mismo ocurrió con la crítica de arte europea que fijó a Dante en los paisajes litográficos del *Inferno*. Todavía nadie se ha acercado a Dante con el martillo del geólogo para llegar hasta la estructura cristalina de su roca, estudiar sus incrustaciones, sus opacidades, sus ocelos, para valorarlo como un cristal de roca expuesto a los más caprichosos azares.

Nuestra ciencia declara: alejen el fenómeno que yo me encargaré de él y lo asimilaré. El «dis-

tanciamiento» (expresión de Lomonósov) y la cognoscibilidad tienen para ella casi el mismo significado.

En Dante las imágenes se separan y se despiden. Es difícil descender por los valles de sus veros colmados de adioses.

Aún no hemos tenido tiempo de alejarnos de ese campesinillo de la Toscana que admira el baile fosforescente de las luciérnagas, aún siguen en nuestros ojos los destellos luminosos, impresionistas, del carro de Elías que se desvanece en una nube, cuando ya ha sido nombrada la pira de Eteocles, ya se ha mencionado a Penélope, se ha dejado escapar el caballo de Troya, Demóstenes ha prestado a Ulises su elocuencia republicana y el barco de la vejez se provee de lo necesario.

Para Dante, la vejez es ante todo un horizonte, una agudización de los volúmenes, la redondez del mundo. En este canto consagrado a Ulises, la tierra ya es redonda.

Este canto trata de la composición de la sangre humana, que contiene sal marina. El origen del viaje está inscrito en el sistema de los vasos sanguíneos. La sangre es planetaria, solar, salobre...

El Ulises de Dante desprecia con todas las circunvoluciones de su cerebro la esclerosis, del mismo modo en que Farinata desprecia el Infierno:

¿Será posible que hayamos nacido para un bienestar animal y que no consagremos el puñado de sentimientos vespertinos que aún nos quedan a una hazaña: ir hacia Occidente, más allá de las balizas de Hércules, allá, donde el mundo continúa sin gente?

El metabolismo del planeta se realiza en la sangre y el Atlántico absorbe a Ulises y engulle su barco de madera.

△ Resulta impensable leer los cantos de Dante sin relacionarlos con nuestra época. Están hechos para eso. Son herramientas para comprender el futuro. Exigen un comentario *in futurum*.

El tiempo es para Dante el contenido de la historia, entendida como un acto único y sincrónico, y viceversa: el contenido de la historia es la alimentación compartida del tiempo por sus socios, por sus rivales, por sus inventores.

Dante es antimodernista. Su actualidad es inagotable, incalculable e inextinguible.

Por eso el discurso de Ulises, combado como la lente de un cristal en llamas, puede dirigirse a la guerra de los griegos contra los persas, o al descubrimiento de América por Colón, o a las audaces experiencias de Paracelso, o al imperio universal de Carlos V.

El Canto XXVI que celebra a Ulises y a Diomedes nos introduce, de una manera extraordina-

ria, en la anatomía del ojo de Dante, adaptado de forma natural para revelar la estructura misma del tiempo futuro. Dante tenía el ajuste visual de las aves de rapiña que no pueden orientarse a pequeña escala: su territorio de caza es demasiado extenso.

Las palabras del orgulloso Farinata podrían aplicarse al propio Dante:

Noi veggiam, com quei c' ha mala luce...¹⁷

Inferno, X, 100

Dicho de otra manera, nosotros, almas pecadoras, sólo podemos ver y distinguir con claridad el futuro lejano, porque para ello tenemos un don especial. Nos volvemos irremediablemente ciegos en cuanto se cierran delante de nosotros las puertas que dan al futuro. En esto nos parecemos a aquel que lucha contra el crepúsculo y que puede distinguir los objetos lejanos pero no percibe los que tiene cerca.

El origen de la danza está vigorosamente expresado en la rítmica de los tercetos del Canto XXVI. Nos asombra la suprema desenvoltura del ritmo.

¹⁷ Vemos como el que en vista escasa fía...

Los pies del verso se adaptan al movimiento del vals:

E se già fosse, non saria per tempo:
così foss'ei, da che pur esser dee!
ché più mi graverà, com più m'attempo.¹⁸

Inferno, XXVI, 10-12

Para nosotros, extranjeros, es difícil penetrar en el secreto último de la poesía escrita en otra lengua. No somos nosotros quienes debemos juzgarla, no es nuestra la última palabra. Pero me parece que aquí nos encontramos precisamente con esa seductora complacencia de la lengua italiana que sólo quien ha nacido italiano puede entender en toda su plenitud.

Cito a Marina Tsvietáieva, quien en una ocasión, incidentalmente, habló de la «complacencia de la lengua rusa»...

Si observamos atentamente los movimientos de la boca de un buen declamador, nos parecerá estar viéndolo impartir una clase a sordomudos: se esfuerza para ser comprendido incluso sin los sonidos, articula cada vocal con una nitidez de pedagogo. Basta ver cómo suena el Canto XXVI para

¹⁸ No sería temprano si ya fuera: / ¡ojalá fuese ya lo prevenido!; / que, siendo viejo, más me entristeciera.

percibir su música. Yo diría que en este canto las vocales están intranquilas, agitadas.

El vals es la danza ondulatoria por excelencia. En la cultura helénica o egipcia habría sido imposible la existencia de algo incluso remotamente semejante; pero en la cultura china sí sería concebible y en la cultura europea moderna tiene plenos derechos. (Debo a Spengler esta comparación.) En los orígenes del vals se encuentra una pasión típicamente europea por el movimiento ondulatorio y repetitivo, la misma audición atenta de las ondas que atraviesan toda nuestra teoría del sonido y de la luz, toda nuestra concepción de la materia, toda nuestra poesía y toda nuestra música.

VI

¡Poesía, puedes estar celosa de la cristalografía y morderte las uñas de rabia y de impotencia! Es reconocido que las combinaciones matemáticas imprescindibles para la cristalogénesis no pueden ser deducidas del espacio tridimensional. A ti, en cambio, se te niega la deferencia que recibe el trozo más insignificante de cristal de roca.

Dante y sus contemporáneos ignoraban el tiempo geológico. No conocían el reloj paleontológico—el de carbón de piedra, el de los infusorios en las rocas calizas—, el reloj granuloso, el arenoso, el estratiforme. Ellos daban vueltas por la rueda del calendario y dividían los días y las noches en cuadrantes. Sin embargo, la Edad Media no se inscribía en el sistema de Ptolomeo: se cubría con él.

A la genética bíblica se añadió la física de Aristóteles. Estas dos cosas, mal ensambladas, no querían unirse. La inmensa fuerza explosiva del libro del Génesis: la idea de una génesis espontánea asediaba por todos lados el pequeño islote de la Sorbona, y podemos afirmar sin temor a equivocarnos que en la época de Dante la gente vivía en un tiempo arcaico que la actualidad bañaba por todos la-

dos, así como ahora el océano de Tiútchev abraza el globo terráqueo. Hoy ya nos es difícil imaginar cómo cosas por todos conocidas—una chuleta escolar que forma parte del programa de enseñanza obligatoria—, cómo toda la cosmogonía bíblica con sus apéndices cristianos podía ser tomada por las personas instruidas de la época como si fuera, literalmente, un periódico del día, como una auténtica edición especial.

Si abordamos a Dante desde este ángulo, nos daremos cuenta de que veía no tanto el aspecto sagrado, deslumbrante de la tradición, cuanto la disciplina de la que se podía sacar provecho con ayuda del reportaje candente y de la experimentación apasionada.

En el Canto XXVI del *Paradiso*, Dante logra obtener una conversación personal con Adán, una verdadera entrevista. Es asistido por San Juan Evangelista, autor del Apocalipsis.

Afirmo que todos los elementos de la experimentación contemporánea ya se perciben en la actitud de Dante hacia la tradición. En concreto: la creación de un medio intencionadamente especial para la experimentación, el uso de aparatos de cuya precisión no se puede tener dudas, y la verificación del resultado por medio de la evidencia.

La situación del Canto XXVI del *Paradiso* puede ser definida como un examen solemne en una

atmósfera de concierto y con instrumentos de óptica. La música y la óptica son el núcleo del canto.

Lo contradictorio de la experiencia de Dante reside en que éste se debate entre el ejemplo y el experimento. El ejemplo se extrae de la alforja patriarcal del conocimiento antiguo, para ser devuelto a ella tan pronto como ya no se lo necesite. El experimento resta a la suma de la experiencia los hechos que pueden serle necesarios, pero ya no los devuelve como si fueran una carta de crédito, sino que los pone en circulación.

Las parábolas evangélicas y los pequeños ejemplos escolásticos de la ciencia escolar son mieses que se comen y de las que no queda nada. La ciencia experimental extrae los hechos de una realidad coherente y forma con ellos una reserva de grano, un fondo vedado, inviolable y que constituye una especie de propiedad de un tiempo aún por nacer.

La actitud del experimentador en relación con los hechos, en la medida en que tiende a unirse a ellos a través de la certidumbre es, en esencia, inestable, desapacible y sesgada. Nos recuerda la ya mencionada figura del vals, puesto que después de cada media vuelta sobre la punta del pie que toca el suelo, los talones del bailarín se juntan, pero lo hacen siempre en un listón distinto del parqué y de una manera cualitativamente diferente. El vertigi-

noso vals de Mefisto de la experimentación fue concebido en el Trecento o incluso mucho tiempo antes, y se concibió durante el proceso de formación poética, bajo una sucesión de fenómenos ondulatorios, en la mutabilidad de la materia poética, la más exacta de todas las materias, la más profética y la más indómita.

Debido a la terminología teológica, a la gramática escolar y al desconocimiento de la alegoría, hemos dejado de ver las danzas experimentales de la *Commedia*: hemos dado a Dante un aspecto más venerable, siguiendo los criterios de una ciencia muerta, mientras que su teología era un recipiente de dinamismo.

Para la sensitiva palma de la mano que se apoya sobre el cuello de una vasija caliente, la vasija adquiere la forma que tiene justamente porque está caliente. En este caso el calor es anterior a la forma y es él quien desempeña la función de hacedor de formas. En frío, apartada por la fuerza de su calor, la *Commedia* de Dante sólo sirve para ser analizada con tenazas mecanicistas, pero no para ser leída ni para ser interpretada.

Come quando dall'acqua o dallo specchio
salta lo raggio all' opposita parte,
salendo su per lo modo parecchio

a quel che scende, e tanto si diparte
dal cader della pietra in igual tratta,
sì come mostra esperienza ed arte...¹⁹

Purgatorio, XV, 16-21

Cuando Dante sintió surgir la necesidad de verificar por medio de la experiencia los datos de la tradición, cuando por primera vez apareció en él el gusto por lo que propongo llamar—entre comillas—«sagrada inducción», la concepción de la *Divina Commedia* ya había tenido lugar y su éxito estaba asegurado.

El poema dirige hacia la autoridad su lado más frondoso; precisamente cuando es mimado por el dogma, por el canon, por el verbo firme e irrefutable es cuando resulta más sonoro, más concertante. Por desgracia, en la autoridad, o mejor dicho, en lo autoritario, únicamente vemos un seguro contra el error y no nos adentramos en la música grandiosa de la confianza, de la fe, no vemos esos matices tan sutiles—como los de un arco iris en los Alpes—que maneja Dante cuando se trata de la probabilidad y de la fe.

¹⁹ Como cuando del agua o del espejo / el rayo salta hacia la opuesta parte, / y el modo de subir es muy parejo / al de bajar, haciendo que se aparta / del caer de la piedra el mismo trecho, / según lo demuestran experiencia y arte...

col quale il fantolin corre alla mamma...²⁰

Purgatorio, XXX, 44

así se acerca Dante, mimoso, a la autoridad.

Más de un canto del *Paradiso* está presentado como una prueba escolar: en la dura cápsula del examen. Hay momentos en los que llega a escucharse nítidamente la voz de bajo del examinador y la temblorosa vocecilla de bachiller. Las salpicaduras de lo grotesco y de cuadros costumbristas («el examen de los bachilleres») son un atributo indispensable de las sublimes composiciones concertísticas de la tercera parte. La primera muestra de ello aparece en el Canto II del *Paradiso* (la discusión de Beatrice sobre el origen de las manchas de la luna).

Para comprender la naturaleza de la relación de Dante con las autoridades, es decir, de la forma y del método de su conocimiento, es indispensable tener en cuenta la atmósfera de concierto de los cantos escolásticos de la *Commedia* y la preparación de los órganos para su percepción. No voy a referirme al experimento—soberbio por la manera como está presentado—de la vela y los tres espejos, a través del cual se demuestra que el camino de regreso de la luz tiene su origen en la refracción

²⁰ Cual niño que a su madre corre y clama...

del rayo, pero no puedo dejar de señalar la preparación del ojo para la percepción de cosas nuevas.

Esta preparación se desarrolla hasta convertirse en una auténtica disección; Dante adivina la estructura estratificada de la retina: «di gonna in gonna»...

La música aquí no es un convidado que viene de fuera, sino una participante de la discusión; y, más exactamente: favorece el intercambio de opiniones, lo coordina, facilita la digestión silogística, dilata las premisas y condensa las conclusiones. Actúa como absorbente y como resorbente; su papel es puramente químico.

Cuando se lee a Dante de corrido y con pleno convencimiento, cuando uno se traslada verdaderamente al campo de acción de la materia poética, cuando se acopla y mide sus entonaciones con las réplicas de los grupos orquestales y temáticos que aparecen en todo momento en la superficie removida y agitada del significado, cuando uno comienza a percibir, a través de la roca de cristal ahumado de la forma sonora las salpicaduras incrustadas en ella, es decir, los sonidos y los pensamientos que le han sido atribuidos ya no por un intelecto poético sino por uno geológico, entonces el trabajo puramente vocal, tonal y rítmico es relevado por una actividad coordinadora más potente—la dirección orquestal—y, por encima del espacio vocal, rom-

piendo su hegemonía, hace su entrada la batuta del director, poniéndose de manifiesto desde la voz, como la dimensión matemática más compleja de las tres dimensiones.

¿Qué es más importante: la audición o la dirección orquestal? Si la dirección no es más que un empujón a la música que fluye por sí misma, ¿para qué sirve entonces si la orquesta es buena, si está idealmente conjuntada? La orquesta sin director, acariciada como un sueño, forma parte de esa misma categoría de «ideales» de la simpleza europea de la que forma parte el esperanto, lengua universal que simboliza la conjunción lingüística de toda la humanidad.

Si analizamos cómo surgió la batuta, veremos que no llegó ni tarde ni temprano, sino en el momento justo, y que llegó como un tipo de actividad nuevo, original, creando en el aire su nuevo territorio.

Escuchemos cómo nació la batuta contemporánea o, mejor dicho, cómo rompió el cascarón de la orquesta:

1732. El compás (el tempo o el pulso) antes se marcaba con el pie; actualmente, por lo regular, con la mano. El director es el *conducteur*, el *Anführer*. (Walter, *Diccionario musical*.)

1753. El barón Grimm llama leñador al director de la Ópera de París, debido a la costumbre

que tiene de marcar el compás de manera que todos lo puedan oír, costumbre que desde la época de Lully reinaba en la ópera francesa. (Schünemann, *Geschichte der Dirigierens*, 1913.)

1810. En el festival musical de Frankenhäusen, Spohr dirigió, con una batuta hecha de papel enrollado, «sin el menor ruido y sin la menor mueca». (Spohr, *Autobiografía*.)

La batuta tardó mucho tiempo en nacer: se le anticipó la orquesta químicamente reactiva. La utilidad de la batuta está muy lejos de agotar su motivación. La naturaleza química de las sonoridades orquestales encuentra su expresión en la danza del director, situado de espaldas al público. Y la batuta no es, en absoluto, ni un apéndice administrativo, exterior, ni una singular policía sinfónica que podría ser eliminada en el Estado ideal. No, la batuta no es otra cosa que una fórmula química danzante que integra las reacciones que el oído distingue. Ruego que no se le considere, de ningún modo, un instrumento mudo complementario, ideado para una mayor claridad y capaz de proporcionar un placer adicional. En cierto sentido, esta batuta invulnerable contiene cualitativamente en sí misma todos los elementos de la orquesta. Pero, ¿cómo los contiene? No huele a ellos ni puede oler. No huele a ellos como tampoco el símbolo del cloro huele

a cloro ni la fórmula de la trementina o del amoníaco huelen a trementina o amoníaco.

Elegí a Dante como tema de este coloquio no porque mi intención fuera concentrar en él la atención, como cuando se estudia con los clásicos, y sentarlo al estilo de Kirpotin en una mesa redonda al lado de Shakespeare y de Tolstói, sino porque es el más grande y el más indiscutible maestro de la materia poética convertible y mutable, el más temprano y al mismo tiempo el más fuerte director químico de lo que sólo existe en las mareas y en los oleajes, en las crecidas y en las bordadas de la composición poética.

VII

Los cantos de Dante son partituras de una peculiar orquesta química, en las que lo que mejor distingue el oído externo son las comparaciones—que son impulsos—los solos, es decir, las arias y las arietas, singulares autoconfesiones, autoflagelaciones o autobiografías, a veces tan breves que caben en la palma de la mano; a veces lapidarias como un epitafio; a veces extensas como un diploma de honor expedido por una universidad medieval; a veces muy desarrolladas y articuladas, que alcanzan una madurez dramática operística, como por ejemplo la famosa cantilena de Francesca.

El Canto XXXIII del *Inferno*, que contiene el relato de Ugolino acerca de cómo a él y a sus tres hijos Ruggieri, el arzobispo de Pisa, los mató de hambre en la torre de una prisión, está envuelto en el timbre del violonchelo, denso y pesado como la miel rancia y envenenada.

La densidad del timbre del violonchelo es la que mejor se presta para transmitir la espera y la dolorosa impaciencia. No existe en el mundo una fuerza capaz de acelerar el movimiento de la miel que mana de un tarro inclinado. Por eso el violon-

chelo pudo constituirse y adquirir una forma definitiva sólo cuando el análisis europeo del tiempo ya había alcanzado un número suficiente de éxitos, cuando ya habían sido superados los veleidosos relojes de sol, y quien antaño observaba la varita de sombra que se movía sobre la arena por los números romanos se volvió copartícipe apasionado del suplicio diferencial y mártir de lo infinitesimal. El violonchelo retiene el sonido, por más prisa que tenga. Pregúntenselo a Brahms, él lo sabe. Pregúntenselo a Dante, él lo oyó.

El relato de Ugolino es una de las arias más notables de Dante, uno de esos casos en los que una persona, tras recibir una única oportunidad, una oportunidad que no se repetirá jamás, se transforma íntegramente ante los ojos de quien lo oye, toca su desgracia como un virtuoso, saca de su desdicha un timbre que hasta ese momento nadie había escuchado y que a él también le resulta desconocido.

Es indispensable recordar que el timbre es un principio estructural como la alcalinidad o la acidez de una u otra combinación química. El matraz no es el espacio en el que se produce la reacción química. Eso sería demasiado sencillo.

La voz del violonchelo de Ugolino, con aquella larga barba de presidiario, hambriento y encerrado junto con sus tres hijos-polluelos, uno de los cua-

les lleva el estridente nombre violínistico de Anselmuccio, se derrama por la estrecha rendija,

Breve pertugio dentro dalla muda²¹

Inferno, XXXIII, 22

y alcanza la madurez en la caja de resonancia de la prisión: el violonchelo se hermana con la cárcel.

Il carcere—la cárcel—complementa y condiciona acústicamente el trabajo verbal del autobiográfico violonchelo.

En el subconsciente del pueblo italiano la cárcel desempeñaba un papel muy importante. Los horrores de la prisión se mamaban con la leche materna. El Trecento arrojaba a la gente a la cárcel con pasmosa despreocupación. Las cárceles ordinarias se podían visitar como las iglesias o como los museos de hoy en día. El interés por la prisión era explotado tanto por los propios carceleros como por el aparato amedrentador de los pequeños Estados. Entre la cárcel y el mundo libre exterior existía una animada relación que hace pensar en la ósmosis: una filtración mutua.

Y he aquí que la historia de Ugolino es una de aquellas leyendas itinerantes, una pesadilla de esas con las que las madres asustan a los niños, uno de

²¹ Un tragaluz de aquella torre fuerte...

aquellos horrores amenos que con gusto se susurran dando vueltas en la cama como un remedio contra el insomnio. Es una balada que todo el mundo conoce, como la *Lenore* de Bürger, la *Lorelei* o el *Erlkøning*.

Vista así, se corresponde con el matraz de vidrio, tan accesible y tan comprensible, independientemente de las propiedades del proceso químico que en él se esté realizando.

Pero el largo violonchelístico que nos ofrece Dante en nombre de Ugolino, posee un espacio, una estructura que se revela a través del timbre. El matraz-balada, con toda su celebridad, se ha hecho añicos. Comienza la química con su drama arquitectónico.

Io non so chi tu se' né per che modo
venuto se' qua giù; ma fiorentino
mi sembri veramente quand'io t'odo.

Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino...²²

Inferno, XXXIII, 10-13

«Debes saber», *tu dei saper*, es el primer ataque del violonchelo, la primera aparición del tema.

²² No sé quién eres tú e ignoro cómo / has bajado hasta aquí: por fiorentino, / cuando oigo tus palabras, yo te tomo. / Conde he sido y mi nombre era Ugolino...

El segundo ataque del violonchelo: si no te pones a llorar ahora, no sé qué podría arrancar lágrimas a tus ojos...

Aquí se abren horizontes verdaderamente infinitos de compasión. Más aún, quién compadece es invitado como un nuevo compañero y se oye vibrar su voz desde un futuro lejano.

Sin embargo, no fue por casualidad que mencioné la balada. El relato de Ugolino es justamente una balada por su esencia química, aunque esté encerrada en la retorta de una prisión. Aquí se encuentran los siguientes elementos característicos de la balada: la conversación del padre con los hijos (recuerden el *Erlkøning*); la persecución de la velocidad que se escapa, es decir, si seguimos el paralelismo con el *Erlkøning*, en un caso tenemos el galope furioso con el niño que tiembla en brazos, y en el otro, la situación carcelaria, es decir, la cuenta de los compases que gotean, que acercan al padre y a sus tres hijos al matemáticamente previsible—aunque para la conciencia del padre, imposible—umbral de la muerte por hambre. El mismo ritmo de galope lo encontramos aquí, de manera velada, en los sordos lamentos del violonchelo que con todas sus fuerzas intenta salir de la situación y ofrece un cuadro sonoro de esa persecución que, por lenta, es aún más terrible, descomponiendo la velocidad en delicadísimas fibras.

Finalmente, al igual que el violonchelo conversa consigo mismo de manera absurda y se arranca preguntas y respuestas, el relato de Ugolino está interpolado por las conmovedoras y desamparadas réplicas de los hijos:

...e Anselmuccio mio
disse: «Tu guardi sì, padre! che hai?»²³
Inferno, XXXIII 50-51

Es decir, la estructura dramática del relato brota del timbre, de ninguna manera se busca un timbre para la estructura dramática ni se le calza en ella como en una horma.

²³ ...mi Anselmo preguntó: / «¿Por qué mirando estás de esa manera, ¡padre!?»

VIII

Tengo la impresión de que Dante estudió muy detenidamente todos los defectos del habla, que prestaba atención a los tartamudos, a los ceceosos, a los gangosos, a quienes no pronunciaban claramente algunas letras, y que aprendió mucho de ellos.

De modo que me gustaría hablar del colorido sonoro del Canto XXXII del *Inferno*.

Hay una música labial muy singular: *abbo—gabbo—babbo—Tebe—plebe—zebe—converrebe*. Es como si una nodriza participara en la creación de la fonética. Los labios a veces abultan como en un puchero infantil, y a veces se alargan como si fueran una trompa.

Los sonidos labiales forman una especie de «bajo cifrado»—*basso continuo*—, es decir, los acordes que son la base de la armonización. A ellos se suman los sonidos que chasquean, los que chupan, los que silban, así como los estridentes y los dentales.

Tiro, al azar, de un hilo: *cagnazzi—riprezzo—guazzi—mezzo—gravezza...*

Los pellizcos, los chasquidos y los estallidos labiales no cesan un solo segundo.

El canto está salpicado de un léxico que yo llamaría surtido de novatadas en un internado o de feroces burlas escolares: *cuticagnà* (cogote); *dischiomi* (me arrancas los pelos, las greñas); *sonar con le mascelle* (chillar, ladrar); *pigliari a gabbo* (tomar a la ligera). Con la ayuda de esta orquestación intencionadamente desvergonzada e intencionadamente infantil, Dante cultiva los cristales para el paisaje sonoro de Giudecca (círculo de Judas) y de Caín (círculo de Caín).

Non fece al corso suo sì grosso velo
di verno la Danoia in Ostericchi,
né Tanaí là sotto il freddo cielo,

com'era quivi; che se Tambernich
vi fosse su caduto, o Pietrapana,
non avria pur dall'orlo fatto cricchi.²⁴

Inferno, XXXII, 25-30

De pronto, sin qué ni para qué, un pato eslavo se pone a graznar: *Osteric*, *Tabernic*, *cric* (una palabra corta que imita el sonido: *crac*).

²⁴ No hace a su cauce tan espeso velo, / en invierno, el Danubio en Osterlic / ni allá, el Tanais bajo su frío cielo, / como el de allí: si el monte Tambernich / cayera encima de él, o Pietra Apuana, / no habría, con el golpe de hacer *cric*.

El hielo produce un estallido fonético y se desparrama sobre los nombres del Danubio y del Don. La corriente de aire frío que recorre el Canto XXXII se debe a la implantación de la física en una idea moral: traición – conciencia congelada – ataraxia de la vergüenza – cero absoluto.

El Canto XXXII es por su tempo un scherzo moderno. Pero, ¿de qué tipo? Es un scherzo anatómico que estudia la degeneración del lenguaje basándose en un material de onomatopeyas infantiles.

Aquí se descubre un nuevo nexo: la comida y el lenguaje. El lenguaje vergonzoso es regresivo, vuelve atrás: la masticación ruidosa, la mordedura, en una palabra, la rumia.

La articulación de la comida y del lenguaje casi coinciden. Se crea una peculiar fonética acrídida:

Mettendo i denti in nota di cicogna²⁵

Inferno, XXXII, 36

Finalmente, es necesario señalar que el Canto XXXII rebosa voluptuosidad anatómica:

«Aquel famoso golpe que de manera simultánea destruyó la integridad del cuerpo y estropeó su sombra...» Y, en el mismo lugar, con un placer

²⁵ Castañeteaban notas de cigüeña.

puramente quirúrgico: «Aquel a quien Florencia cortó las vértebras cervicales...»

...di cui segò Fiorenza la gorgiera

Inferno, XXXII, 120

Y más todavía: «Así como el hambriento se lanza ávido sobre el pan, uno de ellos, echado sobre el otro, se había aferrado con los dientes al lugar donde la nuca se transforma en cuello [*sic*].»

Là 've 'l cervel s'aggiunge con la nuca...²⁶

Inferno, XXXII, 129

Todo esto danza como un esqueleto articulado de Durero y nos conduce a la anatomía alemana.

Y es que todo asesino es un poco un anatomista.

Y es que para la Edad Media el verdugo era un poco un obrero de la ciencia.

El arte de la guerra y el arte de la ejecución son un poco la antesala del anfiteatro de anatomía.

²⁶ Donde la nuca y el cerebro están unidos...

IX

El *Inferno* es un monte de piedad donde se encuentran empeñados, sin ninguna posibilidad de desempeño, todos los países y las ciudades que Dante conocía. La solidísima construcción de los círculos infernales tiene un armazón. No se puede transmitir bajo el aspecto de un embudo. No se puede representar sobre un mapa en relieve. El infierno cuelga del hilo de hierro del egoísmo urbano.

Es erróneo imaginar el *inferno* como algo que tiene volumen, como una cierta concatenación de circos enormes, de desiertos de arenas incandescentes, de pantanos pestilentes, de capitales babilónicas y mezquitas en llamas. El infierno no encierra nada, carece de volumen, como una epidemia, una plaga contagiosa o la peste; como todo contagio, se propaga sin ser espacial.

El amor por la ciudad, la pasión por la ciudad, el odio a la ciudad, ésa es la materia del *Inferno*. Sus círculos no son sino los anillos de Saturno de la emigración. La ciudad del desterrado—la única, la que tiene prohibida y perdida para siempre—está diseminada por todas partes; lo rodea.

Me atrevería a decir que Florencia rodea el *in-*

ferno. En Dante las ciudades italianas—Pisa, Florencia, Lucca, Verona—, esos queridos planetas cívicos, se encuentran estirados en anillos monstruosos, dilatados en cinturones, devueltos a un estado nebuloso, gaseoso.

Las características antipaisajísticas del *inferno* parecen constituir el requisito de su evidencia.

Imaginen que se realiza el monumental experimento de Foucault, pero no con un solo péndulo, sino con un sinnúmero de péndulos que se entrecruzan. En este caso, el espacio existe sólo porque es un receptáculo para las amplitudes. Precisar las imágenes dantescas es tan impensable como enumerar los apellidos de las personas que han participado en las migraciones de los pueblos.

Así como los flamencos entre Wissant y Brujas, por temor al violento oleaje, levantan diques para hacer retroceder el mar; y así como los paduanos, cuando se acerca la primavera que derrite la nieve de Carintia, alzan terraplenes a lo largo de las orillas del Brenta, inquietos por la seguridad de sus ciudades y sus castillos, así fueron éstos diques, aunque menos monumentales, sean quienes hayan sido sus constructores...

Inferno, XV, 4-12

Aquí las lunas de ese péndulo múltiple oscilan entre Brujas y Padua, dan un curso de geografía eu-

ropea, una conferencia sobre el arte de la ingeniería, sobre las técnicas de seguridad urbana, sobre la organización de los trabajos sociales y la importancia estatal que tiene para Italia la línea divisoria de las aguas de los Alpes.

Nosotros que reptamos de rodillas ante un verso, ¿qué hemos conservado de esta riqueza? ¿Dónde están sus padrinos? ¿Dónde sus defensores? ¿Qué hacer con nuestra poesía que lleva un retraso vergonzoso en relación con la ciencia?

Es terrible pensar que las cegadoras explosiones de la física y de la cinética modernas fueron utilizadas seiscientos años antes de que su trueno retumbara y no hay palabras para censurar la infame, la salvaje indiferencia que demuestran por ellas los adustos impresores de sentidos ya preparados.

El lenguaje poético crea sobre la marcha sus propios instrumentos y también sobre la marcha los destruye.

De todas nuestras artes, sólo la pintura—y me refiero a la nueva pintura francesa—no ha dejado de escuchar a Dante. Es la pintura que alarga los cuerpos de los caballos que se acercan a la meta en el hipódromo.

Siempre que una metáfora eleva los colores vegetales de la existencia hasta un impulso del que se tiene clara conciencia, pienso en Dante con gratitud.

Describimos justamente lo que no puede ser

descrito, es decir el texto detenido de la naturaleza, y hemos desaprendido el arte de describir lo único que, por su estructura, se presta a la representación poética: los impulsos, las intenciones y las oscilaciones de amplitud.

¡Ptolomeo ha regresado por la puerta de servicio!... ¡En vano quemaron a Giordano Bruno!..

Nuestras obras las conoce todo el mundo desde que están en gestación, en cambio las comparaciones de Dante, polinómicas, con multitud de velas y cinéticamente candentes, hasta el día de hoy conservan el encanto de algo que nunca se ha dicho a nadie.

Es asombrosa su «reflexología del lenguaje», toda una ciencia que hasta este momento no ha sido creada y que trata de la espontánea influencia psíquico-fisiológica que la palabra ejerce en los interlocutores, en el auditorio y en el propio orador. Trata también de los medios con los que el orador transmite su ímpetu a la conversación, es decir, señala mediante una luz el deseo repentino de expresarse.

En este punto es en el que más se acerca a la teoría de las ondas del sonido y de la luz, determina sus afinidades.

Así como un animal cubierto por una manta está nervioso e inquieto y sólo los pliegues de la tela delatan al

moverse su descontento, así el alma primordial (de Adán) me hizo saber a través de su envoltura (de luz), cuánto gusto y cuánta alegría le causaba complacerme...

Paradiso, XXVI, 97-102

En la tercera parte de la *Commedia* (el *Paradiso*) veo un auténtico ballet cinético. Allí se encuentran todos los tipos imaginables de figuras luminosas y de danzas, incluido el repiqueteo de tacones en una boda.

Frente a mí ardían cuatro antorchas, y la que tenía yo más cerca de pronto se animó y enrojeció de tal suerte, que era como si Júpiter y Marte se hubieran vuelto aves y hubieran cambiado sus plumajes.

Paradiso, XXVII, 10-15

¿Verdad que es extraño? Un hombre que se preparaba para hablar, se arma de un arco bien tensado, hace acopio de flechas emplumadas, prepara los espejos y las lentes convexas, y frunce el ceño mirando a las estrellas, como un sastre que enhebra una aguja...

Fabriqué este centón reuniendo varios pasajes de la *Commedia* para dar la caracterización más ingenua posible de los recursos preparatorios del discurso en la poesía de Dante.

La preparación del discurso es más su medio

que la propia articulación, es decir, que el discurso en sí.

Recuerden la deliciosa súplica dirigida por Virgilio al más astuto de los griegos.

Toda ella se mece con la suavidad de los dip-tongos italianos.

Son pequeñas llamitas que serpentean, adulan y tartamudean en las lamparillas indefensas, que refunfuñan por los pabilos aceitosos...

O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io merital di voi mentre ch'io vissi,
s'io merital di voi assai o poco...²⁷

Inferno, XXVI, 79-81.

Por la voz reconoce Dante la procedencia, el destino y el carácter de la persona, igual que la medicina de su tiempo diagnosticaba por el color de la orina.

²⁷ ¡Oh, los que compartís la misma hoguera, / si merecí en el tiempo en que vivía / ante vosotros, aunque poco fuera...

X

Dante está lleno de un inefable sentimiento de gratitud hacia ese caudal de riqueza que cae en sus manos. Su inquietud es grande: debe preparar el espacio para los flujos, debe quitar la catarata de la visión tiesa, debe procurar que la generosidad de la materia poética que se derrama no se escurra entre los dedos, que no vaya a dar a un tamiz vacío.

Tutti dicean: «*Benedictus qui venis!*»,
e fior gittando di sopra e dintorno,
«*Manibus, oh, date lilia plenis!*»²⁸

Purgatorio, XXX, 19-21

El secreto de su capacidad radica en que no introduce ni una sola palabra de su cosecha. Lo mueve cualquier cosa que no sea la invención, que no sea la imaginación: Dante y la fantasía: ¡incompatibles!... ¡Deberían avergonzarse, románticos franceses, míseros *incroyables* de chalecos rojos, por difamar a Alighieri! ¿Fantasía? ¿Qué fantasía? Es-

²⁸ Todos decían: «*Benedictus qui venis!*» / Y echando flores sobre sí y en torno, / «*Manibus, oh, date lilia plenis!*»

cribe al dictado, es un copista, un traductor... Ya ha adquirido la pose encorvada del escribiente que, asustado, mira de reojo ese original iluminado que la biblioteca del prior le ha dado en préstamo.

Creo haber olvidado decir que la *Commedia* tenía como introito una especie de sesión hipnótica. Esto es verídico, aunque quizá suene muy fuerte. Si tomamos esta extraordinaria obra desde el punto de vista de la lengua escrita, desde el punto de vista del arte autónomo de la escritura, que en el año 1300 gozaba de los mismos derechos que la pintura y que la música y formaba parte de las profesiones más respetadas, entonces, a todas las analogías ya propuestas, debemos añadir una nueva: la escritura al dictado, la transcripción, la copia.

Algunas veces, muy pocas, nos muestra el material de su escritura. La pluma se llama *penna*, o sea, es partícipe del vuelo de los pájaros; la tinta se llama *inchioistro*, o sea, es un objeto monástico; los versos también se llaman *inchioistri*, o, bien se designan según el latín escolar como *versi*, o, más modestamente aún, como *carte*, es decir, se lleva a cabo una asombrosa sustitución de los versos por las páginas.

Y cuando está escrito y listo, no se pone el punto final, no, entonces hay que llevarlo a algún sitio, mostrarlo para que lo revisen y lo alaben.

En este caso decir «copiar» es decir poco; se

trata de la caligrafía al dictado de los locutores más terribles e impacientes. Ese locutor-mentor es mucho más importante que aquel a quien llamamos poeta.

...Trabajaré un poco más pero luego tendré que mostrar mi cuaderno, salpicado por las lágrimas de un escolar con barba, a la severísima Beatrice, que resplandece no sólo de gloria, sino también por la excelencia de su escritura.

Mucho antes del alfabeto de colores de Arthur Rimbaud, Dante había asociado el color a la vocalización de los matices y de los sonidos del habla bien articulada. Pero él es tintorero, tejedor. Su abecedario es el alfabeto de las telas que ondean, teñidas con polvos de colores, con tintes vegetales:

sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto,
vestita di color di fiamma viva.²⁹

Purgatorio, XXX, 31-33

Los impulsos que siente por los colores pueden ser llamados impulsos textiles, más que alfabéticos. Para él, el tinte sólo se manifiesta en el tejido. El tejido en Dante representa la tensión suprema de

²⁹ Ceñido el blanco velo con oliva, / una mujer surgió con verde manto / vestida de color de llama viva.

la naturaleza material como sustancia determinada por la coloración. Y el arte de tejer es la ocupación más cercana a lo cualitativo, a la calidad.

Ahora trataré de describir uno de los innumerables vuelos de la batuta de Dante. Tomaremos este vuelo incrustado en el engaste real de un trabajo precioso y momentáneo.

Comenzaré por la escritura. La pluma caligrafía las letras, traza nombres propios y comunes. La pluma es un trocito del cuerpo del ave. Dante, que nunca olvida el origen de las cosas, naturalmente lo recuerda. La técnica de la escritura, con sus líneas verticales y sus formas redondeadas, se convierte en el vuelo artístico de una bandada.

E come augelli surti di rivera
quasi congratulando a lor pasture,
fanno di sè or tonda or altra schiera;

si dentro ai lumi sante creature
volitando cantavano, e faciensi
or D, or I, or L in sue figure.^{3º}

Paradiso, XVIII, 73-78

^{3º} Y como aves que dejan la ribera / casi congratulando a sus pasturas, / que hacen de sí curvadas u otra hilera, / así, en la luz, las santas criaturas / volitando cantaban, y se hacían / ya D, ya I, ya L en sus figuras.

El copista, dócil al dictado y situado fuera de la literatura en tanto que producto concluido, traza a mano letras que van a picar el cebo del sentido como si se tratara de un dulce alimento, exactamente igual que las aves, magnetizadas por la hierba verde—todas juntas o por separado—picotean lo que encuentran, o bien formando un círculo o bien alargándose en una línea...

La escritura y el discurso son inconmensurables. Las letras corresponden a intervalos. La antigua gramática italiana, como también la nuestra—la rusa—es esa misma cautivadora bandada, esa misma abigarrada *schiera* toscana, es decir, la muchedumbre florentina que cambia de leyes como de guantes, y que por la tarde olvida los edictos promulgados por la mañana para el bienestar general.

No hay sintaxis, hay un impulso magnético, la nostalgia por la popa de un barco, por el cebo de gusanos, por la ley no publicada, por Florencia.

XI

Volvamos una vez más a la cuestión del colorido en Dante.

La mejor de las claves para comprender el colorido de la *Commedia* es el interior de una roca de montaña, ese espacio de Aladino oculto en ella, esa luz de faroles, de candiles, de arañas que penden de las guaridas que, para los peces, la roca contiene.

Una colección de minerales es el mejor comentario orgánico a Dante.

Me voy a permitir una pequeña confidencia autobiográfica. Las piedrecillas del mar Negro que arroja la marea me fueron de gran ayuda cuando estaba madurando la idea de este ensayo. Sinceramente pedía consejo a las calcedonias, a las cornalinas, a los yesos cristalinos, a los espatos, a los cuarzos, etcétera. Fue entonces cuando comprendí que la piedra es como un diario del clima, una especie de concreción meteorológica. La piedra no es otra cosa que el clima mismo, pero excluido del espacio atmosférico y colocado en el espacio funcional. Para comprender esto hay que imaginar que todos los cambios geológicos, y aun los propios movimientos geológicos, pueden ser perfectamente des-

compuestos en elementos meteorológicos. En este sentido la meteorología es anterior a la mineralogía, la contiene, la baña, descubre sus raíces y le da sentido.

Las deliciosas páginas que Novalis dedicó a la labor de los mineros y capataces de las minas concretan la correlación entre la piedra y la cultura; cultivando la cultura como la roca, la alumbran desde la piedra-clima.

La piedra es un diario impresionista del clima, acumulado durante millones de desastres; pero no sólo es pasado, es también futuro: posee una periodicidad. Es una lámpara de Aladino que penetra en las tinieblas geológicas de los tiempos por venir.

Al haber combinado lo incombinable, Dante modificó la estructura del tiempo, o tal vez haya sido al contrario: se haya visto obligado a recurrir a la *glosolalia* de los hechos, a la sincronización de los nombres, de las tradiciones y de los acontecimientos separados por siglos, justamente porque escuchó el sonido armónico del tiempo.

El método elegido por Dante es anacrónico y su mejor exponente es Homero, que aparece arrasando una espada a un costado, en compañía de Virgilio, de Horacio y de Lucano, desde la pálida sombra de los gratos coros órficos, donde los cuatro, en una conversación literaria, pasan el tiempo de una eternidad sin lágrimas.

Lo que para él prueba el detenimiento del tiempo no son sólo los cuerpos astronómicos esféricos, sino decididamente todas las cosas y los caracteres. Todo lo que es maquinal le es ajeno. Le repugna la causalidad de lo causal: profecías semejantes no sirven sino como lecho para los cerdos.

Faccian le bestie fiesolane strame
di lor medesme, e non tocchin la pianta,
s'alcuna surge ancora in lor letame...³¹

Inferno, XV, 73-75

A la pregunta directa: ¿qué es la metáfora dantesca? Yo respondería: no lo sé, porque la metáfora sólo puede definirse de manera metafórica y sólo puede argumentarse de manera científica. Pero yo creo que la metáfora de Dante significa el detenimiento del tiempo. Su raíz no está en la palabra «cómo», sino en la palabra «cuándo». Su *quando* suena igual que *come*. El rumor de Ovidio le era más cercano que la elocuencia francesa de Virgilio.

Una y otra vez recurro al lector y le pido que «se imagine» algo, es decir, recurro a la analogía que se pone como único objetivo llenar las lagunas de nuestro sistema determinativo.

³¹ Las bestias fiesolanas su basura / hagan de sí, más no toquen la planta / si alguna nace aún en su aradura...

Y bien, imaginen que el patriarca Abraham, el rey David, todo el pueblo hebreo con Isaac, Jacob y su parentela, y también Raquel, por quien Jacob tanto padeció, han entrado—como en una casa cuya puerta está entreabierta—en un órgano que canta y brama, y se han ocultado en él.

Antes había entrado nuestro padre primero Adán con su hijo Abel, y el viejo Noé, y Moisés, dador y acatador de leyes...

Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,
di Moissè legista e obediante;

Abraham patriarca e David re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati
e con Rachele, per cui tanto fe'...³²

Inferno, IV, 55-60

Después de esto el órgano adquiere la facultad de moverse: todos sus tubos y todos sus fuelles se exaltan de forma insólita y, presa de la rabia y el frenesí, de pronto comienza, inseguro, a retroceder.

³² Sacó al padre primero de este foso / y a las sombras de Abel y de Noé / y a Moisés, de las leyes tan celoso; / el patriarca Abraham con él se fue; / David, rey; Israel, sus allegados / y Raquel, y otros más que no conté...

Si las salas del Ermitage de pronto enloquecieran, si los cuadros de todas las escuelas y de todos los maestros de pronto se soltaran de sus clavos, entraran unos en otros, se mezclaran y llenaran el aire de las habitaciones con un bramido futurista y una desenfrenada agitación colorida, tendríamos algo parecido a la *Commedia* de Dante.

Arrancar a Dante de la retórica escolar es hacer un favor considerable a toda la cultura europea. Confío en que no se necesiten siglos de aplicación, sino que basten los esfuerzos conjuntos de varias naciones para redactar un auténtico anticomentario al trabajo de toda una serie de generaciones de escolastas, de filólogos trepadores y de falsos biógrafos. La falta de respeto por la materia poética, que sólo puede entenderse mediante la ejecución, sólo mediante el vuelo de la batuta, fue la causa de la ceguera generalizada frente a Dante, el maestro más grande y el más grande ordenante de esta materia, el mayor director de orquesta del arte europeo, que se anticipó muchos siglos a la formación de una orquesta adecuada... —¿a qué?—al integral de la batuta del director...

La composición caligráfica ejecutada con los recursos de la improvisación, esa es, aproximadamente, la fórmula del impulso de Dante, conside-

rado de manera simultánea como vuelo y como algo ya concluido. Las comparaciones son impulsos de los que se tiene clara conciencia.

Los pasajes más complejos de la construcción del poema son ejecutados por un caramillo, un señuelo. En todo momento el caramillo se adelanta.

Aquí me refiero a las introducciones que Dante lanza como al azar, como bolas de prueba.

Quando si parte il gioco della zara,
colui che perde si riman dolente,
repetendo le volte, e tristo impara:

con l'altro se ne va tutta la gente;
qual va dinanzi, e qual di dietro il prende,
e qual da lato li si reca a mente:

el non s'arresta, e questo e quello intende;
a cui porge la man, più non fa pressa;
e così dalla calca si difende.³³

Purgatorio, VI, 1-9

«Cuando se termina la partida de zara, el perde-

³³ Cuando se parte el juego de los dados, / aquel que pierde aprende tristemente / repitiendo los lances ya jugados: / con el otro se va toda la gente; / cuál va delante, cuál detrás la emprende, / y cuál al lado suyo está presente; / él no se para y a uno y a otro atiende; / si a uno alarga la mano, ya no aprieta; / y así de aquel gentío se defiende.

dor, triste y solo, repite la partida tirando, melancólico, los dados. Todos se agolpan detrás del ganador: uno se adelanta, otro le da golpecitos por detrás, otro se le unta recordándole que existe; pero el favorito de la suerte prosigue su camino, oye a todos indistintamente y, dando algunos apretones de mano, se libera de los más importunos y molestos...»

Y he aquí que el canto «callejero» del *Purgatorio*, con su amontonamiento de importunas almas florentinas que exigen en primer lugar cotilleo, en segundo intercesión, y en tercero de nuevo cotilleo, va tras el señuelo del género, tras el característico caramillo flamenco que se transformó en pintura sólo trescientos años más tarde.

Hay otra peculiar reflexión que pide insistentemente ser expresada: el comentario (explicativo) es una parte inseparable de la estructura de la propia *Commedia*. El buque-prodigio salió del astillero con las conchas que se habían adherido a él. El comentario se construye a partir del habla callejera, del ruido confuso de las voces, de la muy extendida maledicencia florentina. Es inevitable, como el martín pescador que revolotea alrededor del barco de Batiushkov.

... Mire, mire: es el viejo Marzucco... ¡Qué extraordinariamente bien se portó en el entierro de

su hijo! Tiene un valor admirable ese anciano... ¿Sabe una cosa? En vano le cortaron la cabeza a Pietro della Broccia: era puro como el cristal... Allí hubo una mano negra femenina... Pero mire, ya está aquí, acerquémonos a preguntarle...

La materia poética no tiene voz. No escribe con colores ni se expresa con palabras. No tiene forma y está privada de contenido por la sencilla razón de que existe sólo mientras está siendo ejecutada. La obra concluida no es sino el producto caligráfico que inevitablemente queda como resultado del impulso interpretativo. Cuando se moja la pluma en el tintero, la obra suspendida, la obra interrumpida no es más que una serie de letras conmensurables con el tintero.

Cuando se habla de Dante es más correcto tener en cuenta la formación de los impulsos que la de las formas: impulsos textiles, de vela, escolares, meteorológicos, de ingeniería, municipales, artesano-menestrales y otros, cuya lista se puede continuar hasta el infinito.

En otras palabras, la sintaxis es lo que nos induce al error. Todos los casos nominativos deben ser sustituidos por dativos, que indican una dirección. Esta es la ley de la materia poética mutable y convertible, que existe únicamente durante el impulso interpretativo.

... Aquí nada está en su lugar: el sustantivo es el objetivo y no el sujeto de la frase. Estudiar a Dante en el futuro será, así lo espero, estudiar la subordinación mutua del impulso y el texto.

Agradecimiento

Mi gratitud a Fiódor Tarásov no sólo por su hondo conocimiento de la lengua rusa y sus preciosos consejos en el momento de desentrañar las constantes metáforas del texto, sino por las horas que, a pesar de la distancia, ha dedicado a mi trabajo.

SELMA ANCIRA

ESTA EDICIÓN,
PRIMERA EN ACANTILADO,
DE «COLOQUIO SOBRE DANTE»,
DE ÓSIP MANDELSTAM, SE HA TERMINADO
DE IMPRIMIR, EN CAPELLADES,
EN EL MES DE DICIEMBRE
DEL AÑO 2004



ADAM ZAGAJEWSKI
Tierra del fuego
Traducción de Xavier Farré
EL ACANTILADO, 96

Adam Zagajewski es un poeta de la claridad. En sus versos asoman inviernos infinitos, sabor de hojas, arboledas y sonidos, casas como un bolsillo en un abrigo, violonchelos, aeropuertos, los vivos y los muertos, un anhelo, la memoria y, a veces, el tiempo circular. Zagajewski es asimismo un poeta visual, de palabras que son celebración del mundo y sus imágenes. Es el canto de un instante que se expande, que involucra, y en el que converge la realidad toda, epifánica y plural, siempre presente. Poeta exiliado, la suya no es, sin embargo, una poesía del exilio. Se le considera una de las figuras más relevantes y con más repercusión internacional de la nueva generación de poetas polacos y, con el libro que hoy presentamos, Acantilado empieza la publicación de su obra poética.

100